Mythologies du roman policier algérien

Dr. Miloud Benhaimouda
Université de Mostaganem

Synergies *Algérie* n° 3 - 2008 pp. 61-74

Résumé : *Le roman policier français et anglo-saxon représente le genre littéraire populaire contemporain le plus fécond sous le rapport de la création de personnages et de lieux mythiques. Cette diffusion planétaire de mythes littéraires est spécifique de sociétés caractérisées par des structures économiques ultra rationalisées et de solides traditions en matière de pratique de lecture personnelle. A rebours, le récit policier algérien (écrit ou filmé) remonte aux dernières décennies de la colonisation et constitue un essai d'acclimatation d'un genre propre aux sociétés industrialisées. Ainsi, dans un environnement national où se mêlent archaïsme et modernité, la précarité de la production littéraire, l'indigence des tirages, et l'absence de réelle politique du livre, rendent intelligible l'insuffisance de figures mythiques dans le roman policier algérien. Si aucun des héros de romans policiers n'atteint à la dimension du mythe, il convient de réserver un traitement particulier à la ville d'Alger qui, depuis les voyages romantiques du 19e siècle, revêt une aura que nous pouvons considérer comme mythique, si l'on entend par là une représentation de l'imaginaire universel. La consommation d'images mythiques est paradoxalement aliénante car elle est subie, mais aussi ratifiante car elle satisfait aux exigences du principe de plaisir.*

Mots clefs : *Mythe, héros, paralittérature, roman policier, fiction*

Abstract: *The French detective novel (as well as the Anglo-Saxon one) represents the popular contemporary pattern, the most inventive relating to fabulous characters or spaces. This earthly expansion of mythological topics is connected with countries defined by very rational economic structures and strong traditions about individual learning. In the opposite order, the Algerian police story (novel or film) is a recent category coming into being during the last colonisation decades as an attempt to adapt this genre emblematical of modern societies. So, in a national surrounding mixed by archaic customs and modernism, the uncertainty of the literary production, the lack of copies and the nothingness of a real administrative policy for written culture account for the deficiency of mythological topics in Algerian detective fiction. If no Algerian detective heroes enters into an authentic legend, we have to admit that Algiers has known a mythological representation since the romantic travels during the 19th century that we can regard as mythological, if we agree that the legend's notion means a fanciful and dreamlike conception in contact with the whole humankind. In fact, mythical images are of a paradoxical nature because they refer both to a cultural dependency (we are*

frequently more receptors than creative) but at the same time these images are a clear reflection of our need for entertainment.

Keywords: *Myth, heroe, paraliterature, detective novel, fiction.*

الملخص : تمثل الرواية البوليسية الفرنسية والأنجلوسكسونية حاليا أحد أنماط الخيال الشعبي الأكثر إنتاجا من الناحية بث صورة الأدبية أو من ناحية المكان أو الشخصيات الأسطورية يعتمد هذا التوسع ذو المدى العالمي للمواضيع والأحداث الخرافية على بيانات اقتصادية جد عقلانية ،وتخص المجمعات المزدهرة والمتشبعة بتقاليد قديمة فيما يخص القراءة الشخصية .مبدئيا القصة البوليسية الجزائرية حديثة العهد ،تعود إلى السنوات الأخيرة للاستعمار ،وهي محاولة للتأقلم مع طابع يخص المجتمعات التي أتمت ثورة الازدهار.في بيئة يمتزج فيها كل من الكلام المهجور والحداثة وتذبذب الإنتاج وقلة الطباعة وغياب سياسة خاصة بالكتاب،كل هذه العوامل تؤدي جزئيا إلى قلة الأساطير البوليسية الجزائرية إلى بعد أسطوري ،علينا أن نعطي لمدينة الجزائر مكانة خاصة ،مع العلم أنه منذ مرور المسافرين الرومانسيين للقرن 19 إضافة إلى الأدب الاستعماري ثم الوطني اكتسبت مدينة الجزائر هالة أسطورية وبالتالي يمكن أن نعتبر أن التمثيل الفكري له شحنة عاطفية مشتركة عالميا.

الكلمات المفتاحية : الأسطورة، البطل، الأدب الموازي، الرواية البولسية.

Notre propos s'assigne pour objet la comparaison des images mythiques propres au roman policier algérien avec celles, hégémoniques, des récits français et anglo-saxons. Le choix du genre policier comme champ de réflexion repose sur deux postulats.

Le premier pose que la paralittérature constitue par essence le domaine de création privilégié d'émergence et de diffusion des mythes contemporains. Au sein de la catégorie paralittéraire, le genre policier popularise une somme inégalée d'images universelles, mythiques, simultanément vraies et controuvées, artificielles et authentiques.

Dans la perspective littéraire adoptée ici, sont exclues de la compréhension polysémique de la notion de mythe les acceptions ci-après :

1/fable à caractère sacré relative la genèse du monde ;
2/allégorie philosophique à visée argumentative ou symbolique, (ex. : mythe de la Caverne de Platon) ;
4/notion de mythe personnel propre à la « psychocritique », à savoir la structure inconsciente de conflits affectifs de l'auteur, structure attestée par la récurrence lancinante de scènes, d'images, de fantasmes, de métaphores, de situations, etc., (ex. : le mythe du temps dans l'œuvre de Buzzati) ;
5/Enfin mythe conçu comme opinion négative et polémique, au sens de stéréotype ou préjugé ethnique sans fondement.

Nous adoptons, comme appropriée à notre propos, la signification particulière du mythe dans sa dimension littéraire. Dans cette perspective, le mythe est conçu comme la représentation collective, l'image mentale imprégnée d'affects se rapportant à un personnage (ou à un espace donné), image universalisée par la fiction, en l'occurrence, policière.

Le second postulat peut s'énoncer ainsi : la paralittérature est non seulement fertile en héros mythiques mais, en outre, elle les gratifie d'une renommée

dont leurs auteurs demeurent, pour une large part, dessaisis. Les genres reconnus mais aujourd'hui encore relativement «marginaux» (roman gothique, fantastique) présentent une particularité comparable : Mary Shelley (1797-1851) et Bram Stoker (1847-1912), souvent omis dans les dictionnaires, voient leur nom mentionné à l'entrée réservée à leur héros respectif : *Frankenstein* (1818) pour la première et *Dracula* (1897) pour le second.

Dans la catégorie policière, le roman de poche et les supports de diffusion modernes ont rendu universelles les figures de Rouletabille, Arsène Lupin, Fantômas, Perry Mason, alors que leurs créateurs respectifs : Gaston Leroux, Maurice Leblanc, le tandem Marcel Allain-Pierre Souvestre, et Erle Stanley Gardner, n'évoquent aujourd'hui quelque écho, que dans un public clairsemé d'amateurs «éclairés» du genre.

Au rebours de la littérature légitimée (dont l'étude et les manuels scolaires étaient, il y a peu encore, marqués par les genres de l'anthologie et de la biographie), la production romanesque de masse relègue l'auteur dans un quasi anonymat, au profit du personnage de série. Ce constat autorise à conclure, avec quelque apparence de raison, que les rapports «auteur/héros» sont, globalement opposés dans le domaine de la «grande» littérature et dans celui de la production de «masse», même si cette règle peut être contestée puisqu'elle souffre nombre d'exceptions : *Don Juan, Don Quichotte, Madame Bovary, Adolphe, Carmen*, sont tout aussi célèbres que leurs créateurs.

La première partie de notre article vise à décrire, par le biais d'exemples empruntés à la «paralittérature» occidentale (sans nous interdire des emprunts au domaine classique), le procès de transformation d'un personnage romanesque (ou d'un lieu) en mythe littéraire ; la seconde, à rendre intelligible, par l'analyse des conditions historiques et sociales, l'indigence de l'imaginaire mythique (lieux et personnages) dans le domaine de la production paralittéraire nationale.

I. Mythe et fiction policière occidentale

Nous partirons de la proposition selon laquelle, *a priori*, roman et fiction policière semblent indiscernables « pour la raison que nul n'a jamais su dire avec précision de quelle forme globale se démarquait celle-ci, ni de quelles lois littéraires précises elle était régie. » (Rivière, 1976 : 8) En effet, à partir de quel instant, en vertu de quelles clauses, peut-on soutenir que le récit policier ordinaire se transmue en fiction policière, et que le protagoniste se transfigure en personnage mythique ? En d'autres termes, quels critères autorisent à conclure que la conscience du sujet lisant a abandonné l'univers prosaïque du roman au bénéfice de la profusion du mythe ? On peut soutenir qu'un récit devient fiction, porteur de mythe dans l'acception littéraire du terme, dès lors que héros, lieux, villes, scènes, paysages, situations, se transmuent en figures et espaces universellement partagés, indépendamment de leur rapport au réel, c'est-à-dire lorsque la lecture parvient à générer, parallèlement à l'univers quotidien, un espace autre, que l'on ne saurait situer que dans le champ de la conscience collective. Selon François Rivière, la ligne de partage entre lecture prosaïque et lecture génératrice de mythes se dessine « en cet instant précis où l'on choisit, en totale complicité

avec l'auteur du roman ou du conte, de jouer sans retenue avec les éléments structurels et archétypiques du récit proposé, et ce faisant de donner au projet romanesque la coloration d'une dimension nouvelle, affectée mais donnée sans cesse pour vraie, jusque dans ses moindres détails.» (Rivière, 1976 : 15).
Quels traits définissent-ils l'image mentale, la représentation mythique issue de la «paralittérature» ?

1. La marque la plus manifeste d'une telle représentation mythique apparaît certainement dans son caractère mondial, planétaire, massif, d'où son accointance particulière avec le roman sériel dont les tirages se chiffrent en millions de volumes : Philip Marlowe, Nestor Burma, Miss Marple, etc., voient leur audience croître sans mesure, à travers livres, films, illustrés, y compris sous des régimes politiques que l'on aurait pu présumer peu enclins à leur adoption. Une production littéraire de ce type suppose, en amont, une société dotée d'une infrastructure matérielle suffisamment puissante pour diffuser ses images au plan universel.

2. Par ailleurs, si le lectorat semble spontanément apporter sa faveur à ces figures mythiques, celles-ci, dans un mouvement symétrique, s'imposent à l'imaginaire et en viennent à revêtir le caractère de l'évidence, de l'authenticité la moins contestable ; par exemple, « pour ceux qui sont entrés de bonne heure dans l'univers de Tarzan, la réalité du personnage ne se discute pas. Ils ne seraient pas étonnés de le rencontrer lors d'un voyage en Afrique. Impossible d'imaginer la jungle sans l'homme-singe, pas d'île déserte sans évoquer Robinson.» (Lacassin, 1971 : 45) Dans le même ordre d'idées, l'existence du héros policier est souvent aussi avérée, indiscutable, que celle des dieux de l'Olympe pour les personnages et l'auditoire de *L'Odyssée* : quotidiennement, de fervents touristes communient au 221 B, Baker Street, le domicile fictif des non moins fictifs Watson et Sherlock Holmes. Ici, non seulement la fiction «concurrence l'état-civil» mais en tient carrément lieu. Le mythe romanesque atteint à une telle vérité qu'il en vient à signaler l'insuffisance du langage en créant des néologismes que le réel requiert (bovarysme, robinsonnade, etc.) ou bien en influant sur la langue littéraire quand, par le biais du roman policier, celle-ci incorpore le registre argotique.

3. Enfin, le passage du roman à la fiction[1] et au mythe policier s'exprime par l'immortalité du détective. L'infanticide est la tentation de la plupart des auteurs de romans policiers auxquels leur héros fait ombrage ; l'auteur, par ennui de la répétition sérielle, blocage de l'inspiration, envie ou haine à l'endroit du personnage, est tenté de devenir, à son tour, meurtrier, en le supprimant. Mais cette tentative avortant (en raison des revenus fabuleux générés par des tirages considérables, mais aussi sous la pression de l'opinion publique culturellement conditionnée), la résurrection du héros accomplit le passage du roman policier au mythe. La figure mythique du héros devient alors dans l'esprit public, non seulement omniprésente mais encore réelle, quasi divine, immortelle, inaltérable, indestructible. Et dans l'hypothèse du décès de l'auteur, l'édition, la librairie, le public ne sont pas en peine de lui trouver un substitut. Le duo Boileau-Narcejac fait revivre Arsène Lupin ; à la mort de son mari en 1963, Josette Bruce perpétue les aventures d'OSS 117, etc.

Des motifs plus sérieux que l'envie peuvent motiver la disparition du héros. Didier Daeninckx, l'auteur de *Meurtres pour mémoire* (1984), élimine l'inspecteur Cadin, dans le recueil de nouvelles, *Le facteur fatal*, (1990), pour la raison qu'un policier probe dans une corporation corrompue ne peut que révéler la contradiction entre l'idéal du droit et sa dissolution dans les compromissions de l'appareil policier.
Cette mort traduit l'inconfort d'un héros positif asservi à une institution publique au service de cercles occultes. Seule la mort, comme celle du commissaire Llob dans *L'automne des chimères*, (Yasmina Khadra, 1998), de l'inspecteur Larbi dans *Le Serment des barbares*, (Sansal, 1999), ou une démission comme celle du «Scorpion» dans la série éponyme des Éditions Barzakh, est à même de résoudre un dilemme propre à la quasi-totalité du roman policier algérien : à savoir, comment promouvoir un policier au rang de héros sans déclencher un effet de scandale motivé soit par l'incrédulité du public[2] (un héros policier est-il crédible dans une société autoritaire ?), soit par la mise en accusation d'une profession à forte prescription déontologique » (Dubois, 1991 : 110).

À l'instar du personnage mythique, le lieu mythique est également vrai, intemporel, et surpasse son référent authentique en aura poétique et en charge émotionnelle. Dans cet esprit, et pour puiser un exemple dans le roman classique, la Nouvelle Castille se métamorphose en une contrée mythique, universelle, presque indépendante de la géographie, dès lors que les lecteurs, depuis plusieurs siècles et sous toutes les latitudes, en viennent à voir mentalement Don Quichotte et son écuyer errant sur « ces routes d'Espagne qui ne sont décrites nulle part. » (Flaubert, 7 septembre 1853 : 145). Comme le récit classique, le récit (ou le film) policier a engendré un imaginaire planétaire de lieux et de villes mythiques : il existe une autre Londres que la capitale britannique réelle ; c'est la ville mélancolique et crépusculaire de Dickens, de Stevenson et de Conan Doyle, la cité du brouillard, des façades sinistres, des cabs, de Jack l'Éventreur, et des prostituées de White Chapel.

De même, existent dans des univers contigus mais distincts, d'une part, la brillante capitale de Pierre le Grand, et d'autre part, le Saint-Pétersbourg littéraire[3], ce mirage fabuleux tiré des marécages, du néant démoniaque, univers de la déchéance, du mensonge et de la perversité, où Raskolnikov a perpétré ses meurtres. Quant aux hauts lieux du crime, on ne finirait pas de les évoquer tous : terrains vagues, no man's land des banlieues tentaculaires, barrières et fortifications parisiennes des romans d'Émile Gaboriau ; hall d'hôtel « au service de tous ceux qui s'y rendent pour n'y rencontrer personne »[4] (Kracauer, 1922-1925) ; background du night-club[5], centre d'affaires de la mégalopole, venelles labyrinthiques des bas quartiers, local clos (la fameuse «chambre jaune» de Gaston Leroux), salle de dissection de l'institut médico-légal, prétoire de la Cour d'assises ; mais aussi la gare et ses légendes de corps dépecés dans des malles sanglantes, la geôle et ses conciliabules d'évasion, ou encore, les rues des filles à marins des ports embrumés de Georges Simenon, le Montmartre des romans de Francis Carco, les rues «chaudes» de la Casbah de Marcel Moussy (Moussy, 1954) ou de *Pépé le Moko*[6], (Duvivier, 1936), le ghetto noir de Harlem des polars de Chester Himes.

On le voit la mythologie policière française et anglo-saxonne est hégémonique tant au plan du pouvoir psychique de ces images intériorisées, qu'à celui de son domaine d'extension : la planète entière. Cette hégémonie n'est pas un fait nouveau ; elle est déjà attestée depuis presque un siècle : « Au caractère international de cette société que vise le roman policier correspond son domaine d'application international ; à son uniformité dans les différents pays correspond l'indépendance de sa structure par rapport aux particularités nationales. » (Kracauer, 1922-1925 : 32-33). Il convient à présent d'observer comment s'acclimate la mythologie policière dans le contexte culturel et historique algérien.

II. Mythes policiers algériens

Les effets de la sujétion coloniale rendent intelligible la portion congrue laissée à la littérature en général et à la mythologie policière au cours la première moitié du XXe siècle. Nul élément tangible ne permet de mesurer avec rigueur pour cette époque la pratique de la lecture personnelle ou la fréquentation des salles de cinéma ; faute d'éléments quantitatifs précis, on ne peut que se reporter à l'histoire des genres littéraires et cinématographiques pour tenter de se représenter la place, l'influence, le retentissement de la fiction policière dans l'imaginaire de l'Algérie d'avant 1962.

Le premier récit policier en rapport avec l'Algérie est un film, *Pépé le Moko*, (1936), qui demeure un jalon notable dans la diffusion du mythe d'Alger, et une date marquante dans l'introduction de la veine policière en Algérie, en raison du choix exceptionnel du site, — une représentation apocryphe et fascinante d'une Casbah inquiétante et mal famée, qui se répandit sur les écrans du monde, jusqu'aux U.S.A où l'on en fit un remake, (*Casbah*, John Berry, 1948) — en raison également de la composition de Jean Gabin dans le rôle principal, en raison, enfin, de la patine du temps, fixant l'image de la Casbah disparue de *Pépé le Moko,* image poétiquement vraie, même si suspecte sous le rapport purement documentaire, mais, en soi, pas plus approximative et inconvenante que les sombres fantasmagories du Londres crépusculaire, morbide et brumeux de Conan Doyle ou de Wilkie Collins.

L'évocation de *Pépé le Moko*, s'avère légitime au regard de la fortune du film dont l'action se résume ainsi : « […] la destinée tragique d'un sympathique malfaiteur réfugié dans la casbah d'Alger. » (Lacourbe, 2001 : 64). Décors de la Casbah, séquences musicales «orientales» de Mohamed Iguerbouchen[7], acteur algérien dans le rôle du «sale flic», pour la couleur locale silhouettes «arabes» à l'arrière-plan, occultation de toute référence à la situation politique, autant de traits qui font de ce film un document daté sur la conjoncture coloniale mais aussi un vecteur de l'image mythique d'Alger qui fit pendant à celle de Tanger comme ville maghrébine de l'aventure policière contemporaine.

Si, à ce jour, toutes les tentatives de restauration architecturale de la Casbah n'ont à leur actif que quelques reconstitutions ponctuelles, demeure dissimulé dans les bobines des cinéphiles, un labyrinthique quartier réservé où les rodomontades des mauvais garçons, les câlineries et l'exhibition opulente des marchandes d'illusion,

les physionomies et les silhouettes fantomatiques de nos aïeux, la gouaille perdue du parler pied-noir et les bouffées d'anisette des rues chaudes rappellent cet Alger qui fut aussi, un peu, celui des faubourgs de Meursault, et qui, grâce au cinéma, devient un haut lieu de la mythologie policière, au même titre que le marché de la Halle au foin dans le Saint-Pétersbourg de *Crime et châtiment*, le 221 B, Baker Street, le 36, Quai des Orfèvres, l'imaginaire Rue Morgue de Poe, ou encore ces coins d'une province anglaise tracée au cordeau, cérémonieuse, formaliste médisante, cloîtrée, peuplée de gouvernantes, de vieilles filles, de notaires, de majors retour des Indes, de majordomes... Hormis l'exception de la ville d'Alger promue à la célébrité, le genre policier est indiscutablement sous-représenté dans le cinéma de l'Algérie coloniale.

À l'indépendance, le cinéma conservera cette caractéristique et optera pour le film à thèse exaltant la guerre de Libération, la réforme agraire ou l'émancipation féminine, thématiques sociales qui susciteront une désaffection relative du public pour le cinéma local en raison de sa trop flagrante vocation civique.

La première série romanesque policière algérienne est comprise entre 1970 et 1972, années au cours desquelles Youcef Khader (alias Roger Vilatimo) publie six récits d'espionnage antisionistes (et antisémites), ouvrages parus sous les auspices de la défunte SNED. Aussi bien le nombre de titres que les tirages dérisoires (importés de Syracuse faute d'imprimeries locales) ne satisfont au critère du roman policier conçu comme production sérielle de masse. Cette éphémère série «héroïque» visait à combler une exigence de compensation aux défaites arabes car, ainsi que le note Francis Lacassin, « les hommes n'ont pas les mythes qu'ils méritent mais ceux dont ils ont besoin. » (Lacassin, 1971 : 17)

D'ailleurs, cette production s'étiole dès lors que sa thématique — la confrontation militaire avec Israël — perd de son acuité au profit d'une solution négociée. La seconde véritable série policière commence à Alger en 1991 avec *Le dingue au bistouri* puis *La foire aux enfoirés* (1993) du Commissaire Llob, (alias Mohamed Moulesshoul), suivie par quatre autres titres édités en France sous le pseudonyme de Yasmina Khadra : *Morituri* (1997), *Double blanc* (1998), *L'automne des chimères* (1998) et *La part du mort*, (2004).

Ce sont là les deux seules séries relativement substantielles mais qui peinent à imposer un personnage mythique. Aussi bien Mourad Saber, alias « S. M. 15 », que le commissaire Llob ne parviennent à franchir l'espace prosaïque romanesque pour entrer dans l'univers du mythe. Seules les multiples descriptions de la ville d'Alger par des romanciers et des nouvellistes, (Vincent Colonna, Chawki Amari, Virginie Brac, Rima Ghazil et Mohamed Kacimi) continuent à alimenter le mythe de la capitale ; ces deux séries de six romans chacune, celle de Youcef Khader comme celle de Yasmina Khadra, sont étroitement liées à l'actualité ce qui permet d'avancer un début d'explication à leur caractère local : elles expriment une réponse ponctuelle à un intérêt médiatique éphémère.

On peut leur adjoindre la série des enquêtes d'Emna Aït Saada, l'héroïne de Catherine Simon dans *Un baiser sans moustache*, (1998) et dans *Du pain et des roses/Meurtres à la Croix-Rousse*, (2003), les séries de Lakhdar Belaïd : *Sérail*

killers, (2000) *et Takfir Sentinelle* (2002), toutes en rapport avec le chaos politique de la décennie 1990-2000. Enfin, on signalera l'expérience tentée par les Éditions algériennes Barzakh dans leur collection « Noir Barzakh » consacrée aux aventures du « Scorpion » (El-âgrab) dans deux numéros : *À la mémoire du commandant Larbi*, (2002) de Nabil Benali et *Le casse-tête turc*, (2002), de Adlène Meddi.
Tous ces romans présentent la particularité de narrer les enquêtes de détectives récurrents : l'agent spécial Mourad Saber de Youcef Khader, le commissaire Llob de Yasmina Khadra, la géologue Emna Aït Saada de Catherine Simon, le tandem Karim Khodja et son comparse le lieutenant Bensalem de Lakhdar Belaïd, et Moncef Chergui alias le « Scorpion » des éditions Barzakh. En Algérie, la notion de collection, fondamentale dans la production sérielle, est récente, précaire, voire quasiment inexistante.

L'unique collection connue actuellement, est celle du « Scorpion », des éditions Barzakh, sous forme d'opuscules (d'une centaine de pages) à couverture noire et jaune, probablement un clin d'œil en souvenir des premières « Séries Noires » françaises. Cette collection est conçue sur le modèle de l'expérience du Poulpe initiée par Jean-Bernard Pouy (1946) : un héros unique, « Le Poulpe » dont les épisodes commencèrent aux éditions Baleine, en 1975, avec *La petite écuyère a cafté*, de J.-B. Pouy soi-même, puis furent confiés à la fantaisie créatrice de plumes aussi diverses que : Patrick Raynal, (1946), avec *Arrêtez le carrelage* (1995), Olivier Thiébaut, (1963), avec *Les pieds de la dame au clebs* (1996)...

La comparaison entre les deux expériences éditoriales se limite au seul procédé, savoir : la série des aventures inédites d'un même héros, tour à tour narrées par un nouvel auteur. Si l'on veut poursuivre la comparaison sur des bases purement quantitatives, on saisit nettement la disparité entre, d'une part, l'expérience française du « Poulpe » (aujourd'hui achevée) totalisant, au cours de ses huit années d'existence, (entre sa création, en 1995, et son terme, en 2003), la vente de trois millions de volumes[8], et, d'autre part, la tentative algérienne du « Scorpion » commencée en 2002, avec deux titres publiés à ce jour, chacun à quelques milliers d'exemplaires.

À signaler tout de même, en guise de présage de la continuité de cette série des Éditions Barzakh, la collaboration annoncée d'auteurs aussi connus que : Sid-Ahmed Semiane, (alias SAS), Waciny Laredj, Abed Charef, auteur déjà d'un polar, (Charef, 1998, 2001), Chawki Amari, qui a à son actif un recueil de nouvelles méta-policières (2001). Si les écrivains pressentis pour la continuation des aventures du Scorpion, confirment leur intention, ils estomperont un peu plus la frontière entre littérature et production sérielle, et peut-être ouvriront-ils la voie à la survie, non des auteurs, mais de leurs héros.

On notera que l'aura du héros populaire n'émane pas d'un potentiel prodigieux de fascination exercé sur les foules par un être exceptionnel, mais bien plutôt de la concentration d'un afflux d'affects populaires polarisés sur le personnage. C'est, faut-il le rappeler, la société qui engendre la fiction romanesque et non l'inverse.

A cet égard, le récit criminel algérien n'a pas encore franchi la ligne qui sépare le banal univers romanesque, du grand mythe littéraire policier. L'auteur y surpasse invariablement son héros ; par exemple, Yasmina Khadra est incommensurablement plus illustre que son commissaire Llob, et bien davantage encore Boualem Sansal que l'inspecteur Si Larbi. La fiction policière algérienne ne saurait être, à rigoureusement parler, ni désignée par la formule «roman de gare», ni traduire au plan littéraire l'espace de la modernité que symbolise un réseau ferroviaire.

En effet, ce que l'on convient de désigner péjorativement par la formule «littérature de gare» suppose en premier lieu des gares, mais encore une gestion rationnelle du temps, une infrastructure industrielle, commerciale et financière moderne, des moyens de transports fonctionnels, confortables, un dense circuit de distribution du livre en perpétuelle rotation, et enfin un quotidien décent et des loisirs satisfaisants. L'anémie d'un genre (indissociable d'une industrialisation réussie, d'une prospérité conquise, d'une conception scientifique du temps), signale l'échec du décollage économique en Algérie.

Dans sa stimulante étude, *La Prairie perdue/Le Roman américain*, Jacques Cabau montre le lien entre esthétisme et progrès économique. A propos de la littérature d'évasion, il émet cette proposition, valide, non seulement pour les États-Unis, mais dont on peut encore étendre les bornes du champ d'application à l'ensemble des pays ayant accompli la révolution de l'abondance : « La civilisation des loisirs engendre peut-être une littérature d'évasion organisée ; la société d'abondance engendre certainement une réalité plus esthétique. » (Cabau, 1981 : 67)

À défaut de ce saut économique au double plan quantitatif et qualitatif, la production et la consommation littéraires demeurent, à l'instar des autres secteurs d'activité, modestes, voire indigentes, et l'existence du héros sériel, problématique. Le théoricien et historien du genre, Jacques Dubois, a bien montré le lien, au XIXe siècle, entre la démocratisation de la scolarité, le développement d'un réseau ferroviaire performant, ponctuel, et la pratique massive de la lecture rapide. En l'absence de cet environnement rationalisé, l'émergence d'une forme sérielle du roman (et des héros mythiques qui la fondent) est difficilement concevable. Ainsi, le roman policier algérien ne peut évoluer qu'au gré d'une succession d'expériences individuelles inégales, souvent médiocres, parfois géniales.

Au moins à court ou moyen terme, la notion même de genre policier, au sens plein de l'expression, semble exclue, dans la mesure où la production littéraire de masse est absente pour des raisons objectives que l'on peut synthétiser sous la formule : indigence infrastructurelle. Cette situation de déphasage technologique économique et culturel n'affecte pas seulement l'Algérie mais également l'ensemble du monde arabe[9]. Il convient néanmoins de nuancer le constat relatif à la prospérité occidentale du genre policier ; en effet si ses personnages, paysages, décors, motifs et thèmes, engendrent une imagerie universelle forgée de représentations fantasmatiques, de légendes, d'archétypes collectifs, en revanche le patrimoine originel ainsi que la plus grande part de la production policière actuelle demeurent, pour l'essentiel, une spécialité française et anglo-saxonne que des nations, pourtant de vieille culture, telles l'Allemagne, l'Italie ou l'Espagne peinent à enrichir.

C'est dans cette perspective qu'il convient de relativiser l'insuffisance du roman policier algérien. Le genre policier algérien existe en tant que forme romanesque sporadique, en revanche sa dimension sérielle et quantitative demeure très largement indigente, même lorsque pour des raisons diverses (notamment conjoncturelles) il s'introduit dans la sphère de production de masse française.

La littérature sérielle (comme la mode vestimentaire, la chanson, le cinéma, et toutes les autres productions éphémères du spectacle et de l'art) n'est que le versant culturel de la performance économique et de la rationalité de la gestion économique et politique. De la prolifération ininterrompue de ces perpétuelles formes fugitives et incertaines, souvent médiocres : scènes, images, situations, scénarios, personnages, perceront les quelques grandes figures du panthéon policier universel.

Indice de modernité dans un univers archaïque, produit sériel de consommation dans un espace où la plupart des mutations majeures de la modernité — notamment les révolutions de l'abondance matérielle et des droits démocratiques[10] — n'ont pas eu lieu, genre littéraire contemporain des bouleversements industriels et urbanistiques d'Europe et d'Amérique au XX[e] siècle, bouturé dans des cités partagées entre attachement au passé et désir ambigu de modernité, littérature de masse proposée à des peuples assez lourdement affectés par l'illettrisme (et, dans certaines enclaves, par le délabrement physiologique et moral), le roman policier, jonchant les trottoirs du commerce informel, jure, en exhibant son caractère emblématique d'extranéité et l'exotisme de ses jaquettes affriolantes, sur l'environnement théologique de sociétés où l'austérité demeure la norme.

Et c'est peut être là que gît l'ambiguïté car la fonction consolante (donc nécessairement aliénante) du mythe représente paradoxalement son trait à la fois le plus dommageable et le plus gratifiant. Dommageable car aliénant, mais gratifiant comme palliatif aux exigences du principe de plaisir. Le degré de nocivité reconnu au préjudice diverge selon les critiques. Ainsi, la consommation de mythes policiers ne serait, selon les mots d'Edmund Wilson qu' « une sorte de vice mineur, un peu sot et modérément nuisible, à ranger quelque part entre le tabac et les mots croisés. » (Wilson, 1945)

La critique du mythe prend avec George Orwell un accent plus grave quand il blâme l'opinion anglaise de la fin du XIXe siècle d'être « plus profondément remuée par les exploits de Jack The Ripper que par les problèmes de la «Home Rule» d'Irlande ou par la bataille de Majuba. » (Orwell, 1944). Roland Barthes dénonce le caractère aliénant du mythe « parce qu'il représente l'humanité même de ceux qui, n'ayant rien, l'ont choisi quand même. » (Barthes, 1957). Si la projection psychique dans certaines figures mythiques paralittéraires est sans conteste idéologiquement perverse, notamment quant il s'agit du roman d'espionnage qui « peut se targuer d'être la forme la plus réactionnaire des fictions populaires » (Yves Di Manno, 1976 : 123), on ne saurait les percevoir toutes comme aliénantes sans verser dans une vision schématique de la question des mythes paralittéraires.

La diffusion de ces représentations mythiques a pu être réprouvée pour des motifs idéologiques (apologie de la puissance, de l'argent, culte du surhomme, racisme, etc.), il reste néanmoins que nombre d'entre elles s'inscrivent dans une vision humaniste du monde et exercent un effet positif sur l'équilibre du moi en permettant aux désirs du *ça* un assouvissement fantasmatique. En ce qui *concerne* l'insuffisance du mythe paralittéraire algérien, on peut la rapporter à la vieille loi selon laquelle « les pensées de la classe dominante [ou des puissances hégémoniques] sont aussi, à toutes les époques, les pensées dominantes […] » (Marx, 1888 : 44). Dans cet esprit, si le mythe est un rêve, un mirage, un mensonge, il suppose naturellement la « richesse […] un avoir, des vérités, des formes de rechange. » (Barthes, 1957 : 236) C'est pourquoi, pour l'instant nous ne disposons que « de mythes rares, maigres : ou fugitifs, ou lourdement indiscrets. » (Barthes, 1957 : 236)

Notes

[1] La notion de fiction dépasse son acception usuelle de construction de l'imagination ; elle se définit dans la perspective spécifique qui est la nôtre comme « l'apparition d'une dimension extérieure au roman d'aventures, ici policier, en tous points neuve et féconde — fictionnelle à l'absolu. Le mythe engendre la fiction, débarrassé du roman […] ». En ce sens, la fiction peut être comprise comme la désintégration du roman dans un imaginaire universel « univers parallèle qui se superpose à l'autre, rendu d'autant plus vraisemblable […] qu'il est fabriqué de toutes pièces, faux pour le plaisir, inouï d'être faux […] », François Rivière, « La fiction policière ou le meurtre du roman », in *Revue Europe, La fiction policière*, n° 571-572, novembre-décembre 1976, p. 13 et 23-24.

[2] *Cf.* l'opinion de Salim Bachi sur les romans policiers de Yasmina Khadra : « Elle [la trilogie de Yasmina Khadra] véhicule un mythe, qui est celui du bon flic. Ce n'est pas réaliste. Il n'y a pas de bon flic en Algérie... Cette idée d'une répression *clean*, ça fait partie des mensonges qu'on véhicule depuis trente ans. », in *Le Nouvel Observateur*, du 25 au 31 janvier 2001, p. 100.

[3] Nicolas Gogol fut l'un des premiers à répandre l'image mythique de Saint-Pétersbourg, cette ville tirée du néant, comme ville démoniaque. *Cf.* sa nouvelle « La Perspective Nevski », in *Les nouvelles pétersbourgeoises* (1835), coll. « Le Livre de poche », n° 2872.

[4] Siegfried Kracauer définit le roman policier comme l'expression « de la société civilisée parfaitement rationalisée » (p. 32) qui conserve à l'arrière-plan de sa conscience la nostalgie de la «réalité», c'est-à-dire d'une « existence dans une communauté solidaire, avec une dimension historico-philosophique se rapportant à un type de société disparu » (Note du traducteur, p. 36). Ainsi, le motif du hall d'hôtel, si courant dans le roman policier, correspondrait à la forme dégradée de la totalité que représentait l'église dans l'Europe féodale. Selon Kracauer : « les attributs typiques du hall d'hôtel, lieu qui réapparaît toujours dans le roman policier, indiquent qu'il s'agit là d'un pendant de l'église [...] » (p. 75), *Le roman policier*, (1922-1925), Éditions Payot & Rivages, 2001. Pour le détail de l'argumentation à propos du lien entre l'église, le hall d'hôtel et le roman policier, lire notamment le chapitre intitulé « Le hall d'hôtel », pp. 75-90.

[5] Il s'agit d'un cliché du roman policier, à « éviter […] comme la peste », selon les conseils d'écriture des Mystery Writers of America, in *Polar mode d'emploi*, Amiens, Encrage, 1977, p. 135.

[6] « Au cours de l'année 1937 fut tourné à Alger le célèbre *Pépé le Moko*, mis en scène par Julien Duvivier, d'après un roman du détective Ashelbé. », in Abdelghani Megherbi, *Les Algériens au miroir du cinéma colonial*, Alger, Sned, 1982, p. 244.

[7] Mohamed Iguerbouchen, (1907-1966). Né à Tizi-Ouzou le 13 novembre 1907, cet enfant prodige fit ses études musicales en Angleterre (Royal Academy of Music) et à Vienne grâce à l'appui d'un mécène. Sa musique d'un court métrage consacré à la Casbah, intitulé *Dzaïr* attira l'attention de Julien Duvivier qui lui confia la musique de *Pépé le Moko*. *Cf.* Achour Cheurfi, *Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens*, Alger, Anep, 1997.

[8] Christian Seval, « Le Poulpe, une création originale qui n'a pas trouvé sa place », in *Le Journal*, (*Le Journal du Salon du Livre*), mardi 25 mars 2003, n° 5, p. 7.
[9] Un rapport du Pnud réalisé en 2003 par 26 chercheurs arabes de renommée mondiale aboutit aux conclusions suivantes en matière de production culturelle : « Avec une population globale de 284 millions d'habitants, note le rapport, le tirage d'un best-seller ne saurait dépasser les 5000 exemplaires en raison de la censure et d'autres contraintes imposées aux éditeurs indépendants. » Le volume des traductions vers l'arabe d'ouvrages étrangers est très faible. En Grèce, « cinq fois plus de livres sont traduits chaque année en grec, une langue parlée par 11 millions de personnes seulement ! » « [...] De plus, ce rapport souligne que les Arabes constituent 5 % de la population mondiale mais ne produisent que 1 % des livres dans le monde. Ajoutons que dans ce pourcentage, les livres religieux représentent une part plus importante que les ouvrages de sciences, de littérature et d'arts. », Hassane Zerrouky, « Un rapport accablant du Pnud sur le développement humain en 2003/Diagnostic alarmant sur le retard des pays arabes », in *Le Matin*, n° 3562, dimanche 09 novembre, p. 6.
[10] Les historiens du roman policier (Jacques Dubois, Michel Bourdier, Jacques Cabau) créditent le genre d'une vocation démocratique liée aux particularités suivantes : 1/Naissance et essor du récit policier dans des sociétés attentives à la notion de droit et à l'application exigeante et formaliste de la loi ; 2/ Son lectorat inclut toutes les couches sociales ; 3/Le genre requiert une lecture de type participatif ; 4/Son contenu se définit comme la recherche de la vérité et la détermination de la culpabilité indépendamment de la position dans la hiérarchie sociale ; 5/Il pointe les dysfonctionnements sociaux et politiques.

Bibliographie

I. Récits policiers

Aïssa, S. 1987. *Mimouna*. Alger, Éditions Laphomic.

Aïssa, S. 1988. *Adel s'emmêle*. Alger, Entreprise Nationale du Livre.

Begag, A. 2000. *Le passeport*. Paris, Éditions du Seuil.

Belaïd, L. 2000. *Sérail killers*. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Série Noire », n° 2587.

Belaïd, L. 2002. *Takfir Sentinelle*. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Série Noire », n° 2642, 2002.

Benali N. 2002. *À la mémoire du commandant Larbi*. Alger, Éditions Barzakh, coll. « El-âgrab / noir barzakh ».

Charef, A. 1998. *Au nom du fils*. Éditions de L'Aube, coll. « L'Aube noire ».

Collectif. 2003. *Alger, ville blanche sur fond noir*, sous la dir. de Vincent Colonna, avec Chawki Amari, *Virginie Brac, Rima Ghazil et Mohamed Kacimi*. Paris, Éditions Autrement, coll. « Littératures / Romans d'une ville ».

Daeninckx, D. 1984. *Meurtres pour mémoire*. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Série Noire », n° 1945.

Dib, D. 1986. *La résurrection d'Antar*. Alger, Entreprise Nationale du Livre.

Dib, D. 1986. *La Saga des Djinns*. Alger, Entreprise Nationale du Livre.

Dib D. 1989. *L'archipel du Stalag*. Alger, Entreprise Nationale du Livre.

Khader, Y. 1970. *Délivrez la Fidayia !* Alger, Sned.

Khader, Y. 1970. *La vengeance passe par Ghaza*. Alger, Sned.

Khader, Y. 1970. *Pas de «Phantoms» pour Tel-Aviv*. Alger, Sned.

Khader, Y. 1970. *Halte au plan «Terreur»,* Alger. Sned.

Khader, Y. 1972. *Les bourreaux meurent aussi*, Alger. Sned.

Khader, Y. 1972. *Quand les «Panthères» attaquent*, Alger. Sned.

Khadra, Y. (sous le pseudonyme initial de : Commissaire Llob) 1990. *Le dingue au bistouri*. Alger, Éditions Laphomic.

Khadra, Y. (sous le pseudonyme initial de : Commissaire Llob). 1993. *La foire des enfoirés*. Alger, Éditions Laphomic.

Khadra, Y. 1997. *Morituri*. Éditions Baleine, coll. « Instantanés de polar ».

Khadra, Y. 1998. *Double blanc*. Éditions Baleine, coll. « Instantanés de polar »

Khadra, Y. 1998. *L'automne des chimères*. Éditions Baleine.

Khadra, Y. 1998. *Les agneaux du Seigneur*. Éditions Julliard.

Khadra, Y. 1999. *À qui rêvent les loups ?* Éditions Julliard.

Meddi, A. Septembre 2002. *Le casse-tête turc*. Alger, Éditions Barzakh, coll. « El-âgrab /noir barzakh ».

Sansal, B. *Le serment des barbares*. Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », n° 3507.

Simon, C. 1998. *Un baiser sans moustache*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Série Noire », n° 2488.

II. Textes théoriques

Barthes, R. 1957. *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n°10. Collectif. *Mystery Writers of America*. 1997. *Polar : mode d'emploi/Manuel d'écriture criminelle*, (1956, 1976, The Mystery Writers of America, Inc.). Amiens, Encrage Édition.

Di Manno, Y. « Roman policier et société ». Novembre-décembre 1976. In : Collectif, *La fiction policière*, *Europe* n° 571-572, revue littéraire mensuelle, pp. 117-125.

Dubois, J. 1992. *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Éditions Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre ».

Flaubert, G. 1963. *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, présentation et choix de Geneviève Bollème. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives ».

Kracauer, S. (1922-1925, demeuré inédit). 2001. *Le roman policier/Un traité philosophique*. Paris, Éditions Payot & Rivages, trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz.

Lacassin, F. 1971. *Tarzan ou le Chevalier crispé*. Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », n° 590-593.

Lacassin, F. 1993. *Mythologie du roman policier*. Paris, Christian Bourgois Éditeur.

Lacourbe, R. 2001. « La fiction policière/Le cinéma ». In : Collectif, *Le Polar*, sous la dir. de Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret, Paris, Larousse, coll. « Guide Totem ».

Lits, M. 1994. *Pour lire le roman policier*. Bruxelles, De Boeck-Duculot.

Lits, M. 1999. *Le roman policier/introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre*. Liège, Éditions du Céfal.

Marx, K. et Engels, F. 1888. « Feuerbach. L'opposition de la conception matérialiste et idéaliste ». In : *L'idéologie allemande*. Moscou, Éditions du Progrès.

Orwell, G. 1944. « Aspects de la littérature anglaise de 1918 à 1940 », reproduit partiellement et présenté par Uri Eisenzweig, sous le titre « Un texte peu connu d'Orwell sur le roman policier » in *La Quinzaine littéraire*, n° 348, p. 17, du 16 au 31 mai 1981. Texte original publié in Revue Fontaine, Alger, n° 37-40.

Rivière, F. Novembre-décembre 1976. « La fiction policière ou le meurtre du roman ». In : Collectif, La fiction policière, *Europe* n° 571-572, Revue littéraire mensuelle, pp. 8-26.

Wilson, E. 1945. « Who cares who killed Roger Ackroyd? ». Reproduit in « Pour ou contre le roman policier », *Magazine littéraire*, n° 194, avril 1983, pp. 27-29.